

ESPELHO E REFLEXO DA VIRILIDADE: MODOS DE SUBJETIVAÇÃO DO HOMEM E DA MULHER EM “ONDE NASCEM OS FORTES”

Tacia Rocha¹

Ismara Tasso²

Resumo: O dispositivo virilidade tem dado “visibilidade” e “enunciabilidade” (DELEUZE, 1990) a modos outros de subjetivação do homem e da mulher na mídia. Sob tal temática e adotando a perspectiva dos estudos discursivos foucaultianos, o objetivo deste estudo é compreender o modo como a “tecnologia do eu” é agenciada pela supersérie *Onde nascem os fortes* (2018), exibida pela TV Globo, na qual o sujeito homem confessa a si mesmo a partir do que aprendeu com o sujeito mulher, revelando “novos” modos de ser e de estar na cultura mediante a urgência histórica da igualdade de gênero. Os resultados revelam que a (sub)versão de papéis de gêneros organizados pelo dispositivo virilidade faz reconhecer a mulher como um sujeito de coragem e de justiça e, nesse processo, convoca o homem a tomá-la como espelho para formulação de sua própria virilidade.

Palavras-chave: Discurso televisivo. Técnicas de si. Virilidade. Dispositivo.

MIRROR AND REFLECTION OF VIRILITY: WAYS OF SUBJECTING MAN AND WOMAN IN “WHERE THE STRONG ARE BORN”

Abstract: The manhood device has given “visibility” and “enunciability” (DELEUZE, 1990) to other modes of subjectivation of men and women in the media. Under this theme and adopting the of Foucault’s discursive perspective studies, the aim of this study is to understand the way the “technology of the self” is managed by the superseries *Where the strong are born* (2018), shown by TV Globo, in which the male subject confesses himself from what he learned from the woman subject, revealing “new” ways of being and being in culture through the historical urgency of gender equality. The results reveal that the (sub) version of gender roles organized by the virility device recognizes the woman as a subject of courage and justice and, in the process, calls the man to take her as a mirror to formulate her own virility.

Keywords: Television speech. Yourself Techniques. Virility. Device.

INTRODUÇÃO

Novos modos de subjetivação do homem e da mulher estão rompendo com o velho regime de verdade no qual ao homem é dado a condição essencial e primeira da humanidade; à mulher, a condição de “Outro”, do espelho da virilidade do homem. Dito de outro modo, esse regime binário de identidades de gênero dispõe, de um lado, a virilidade masculina, caracterizada como “mortífera, belicista, criminoso, mutiladora” (BARD, 2013, p. 117), cujas relações de gênero normalizam a posição masculina como hegemônica numa “relação dominante/dominador” (BARD, 2013, p. 120); de outro, a feminilidade ou o feminino, tão “[e]logiado por poetas e filósofos, [...] nada mais é do que a demarcação de um regime estético-moral para as mulheres marcadas pela negatividade” (TIBURI, 2018, p. 50). O embate entre as relações de gênero, contudo, está provocando um deslocamento das velhas subjetividades, numa certa absorção do conceito de virilidade.

Analogamente à analítica que Foucault (1998) faz do dispositivo da sexualidade, as práticas que sustentam, produzem e impregnam a cultura com o regime da diferença entre homens e mulheres, colocando estas no lugar de “segundo sexo” (BEAUVOIR, 1970) – são agenciadas pelo dispositivo machismo e/ou virilidade. Este conceito foucaultiano deve ser compreendido como um conjunto de elementos heterogêneos, uma rede que reúne instituições, leis, normas e outras formas de distribuição de discursos que regulam, normalizam, instauram saberes e produzem “verdades” sobre o que é ser homem e o que é ser mulher, isto é, fabricam sujeitos. “Em suma, o dito e o não dito são os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode tecer entre estes elementos” (FOUCAULT, 1998, p. 244).

Como o dispositivo tem um preenchimento estratégico e sua funcionalidade muda de acordo com as condições históricas, o dispositivo machismo e/ou virilidade está sendo alvejado pelos estudos feministas como uma “máquina misógina patriarcal”, que visa manter o funcionamento do poder patriarcal (TIBURI, 2018). Esses saberes estão “destronando” o “mito da feminilidade”, sem, no entanto, apagar “o prestígio viril” (BARD, 2013, p. 127). Com efeito, a reivindicação das mulheres de participar da cultura e de ressignificar o objeto mulher, tanto tempo arregimentado pelo conceito de misoginia, uma espécie de ódio histórico às mulheres (TIBURI, 2018), tem ganhado novos contornos no interior do dispositivo virilidade. Como antecipou Simone de Beauvoir, em *O segundo sexo*, em 1949, “a virilização feminina parece, ela mesma, sem saída. Abdicar da sua feminilidade seria renunciar à sua humanidade” (BARD, 2013, p. 127).

Nesse sentido, a ressignificação do signo mulher na cultura passa pelo dispositivo virilidade e ganha “visibilidade” e “enunciabilidade” (DELEUZE, 1990) em diversos espaços como a mídia. Esta “produz sentido por meio de um insistente retorno de figuras, de sínteses-narrativas, de representações que constituem o imaginário social” (GREGOLIN, 2003, p. 96). Além do resgate de memória e do estabelecimento do imaginário de uma identidade social (GREGOLIN, 2003), a mídia funciona na “produção de sujeitos”. Fischer (1996, p. 23) argumenta que a mídia provoca no público que a consome uma “experiência de si”, produzindo em si mesmo uma determinada “relação consigo”. Com efeito, há a incitação de discurso e práticas e práticas de si aprendidas a partir de modos “de ser e estar na cultura que vivem” (FISCHER, 2012, p. 115).

Tomando a mídia como parte da função estratégica do dispositivo virilidade, uma vez que “fabrica” subjetividades e é atravessada por saberes da virilidade masculina, do feminismo³ e por poderes disciplinares e de soberania, esta análise tem como objetivo compreender o modo como a “tecnologia do eu” é agenciada pela supersérie *Onde nascem os fortes* (2018), exibida pela TV Globo, na qual o sujeito homem confessa a si mesmo a partir do que aprendeu com o sujeito mulher, revelando “novos” modos de ser e de estar na cultura mediante a urgência histórica da igualdade de gênero.

Para realizar a análise do funcionamento das “técnicas de si” a partir das linhas de subjetivação, que funcionam como linhas de fratura que esboçam a passagem de um dispositivo a um outro (DELEUZE, 1990), isto é, do dispositivo virilidade entrelaçado ao dispositivo feminismo, amparamo-nos em Foucault (1998; 2005; 2008) e elencamos comentadores como Tasso (2013), Fischer (1996; 2012), Sargentini (2015), Deleuze (1990) e Tiburi (2018).

Para analisar o funcionamento do dispositivo supramencionado nos modos de subjetivação, tomamos cuidado de seguir os procedimentos sugeridos por Sargentini (2015, p. 22) e Tasso (2013), a saber: a) a questão de pesquisa deve pautar-se num processo de acontecimentalização. Não se trata de uma ruptura historicamente consolidada, mas de uma “singularidade” produzida pelo olhar do pesquisador; b) a emergência da questão de pesquisa responde a um modo de inscrevê-la em um quadro de relações, a um regime de práticas; c)

3 O sintagma “feminismo” apesar de estar no singular define uma democracia radical, não é um humanismo que elegeu o homem como a Humanidade e a mulher como o “belo sexo” (KANT, 1990), protagonizada por mulheres que integram um movimento social plural, com diferentes propostas e posturas, abarcando mulheres de diferentes idades, raças, crenças, plasticidades, escolaridades e sexualidades em diálogo. O feminismo é também uma episteme que orienta “uma utopia concreta, em que o enlace entre política e ética orienta-se em defesa da singularidade das pessoas” (TIBURI, 2018, p. 46).

a análise volta-se para práticas discursivas que estão em rede, entrelaçadas por elementos heterogêneos.

ONDE NASCEM AS MULHERES E OS HOMENS FORTES

A supersérie *Onde nascem os fortes* (2018) é uma produção ficcional da TV Globo com 53 capítulos, escrita por George Moura e Sergio Goldenberg, com direção artística de Vilharim e direção geral de Luisa Lima. O conflito se inicia com dois irmãos gêmeos, Maria (Alice Wegmann) e Nonato (Marco Pigossi) que vão para Sertão, uma cidade ficcional do Cariri Paraibano, para fazer trilhas. Nonato se envolve numa briga com Pedro (Alexandre Nero), dono de fábricas de bentonita. Devido ao seu poder econômico, Pedro é considerado o “rei do sertão”. O jovem de 21 anos desaparece após o poderoso empresário ter encarregado que seus dois seguranças o deixasse na estrada.

A partir de então, a mãe de Maria, Cássia (Patricia Pillar), deixa Recife, onde trabalha como engenheira química em uma rede de tratamento de água, para se juntar à Maria pela busca da verdade sobre o desaparecimento de Nonato. Maria, que se apaixonara pelo filho de Pedro, Hermano (Gabriel Leone), toma um rumo muito diverso de sua mãe: de um lado, Cássia tenta seguir o caminho da legalidade, buscando denunciar o sumiço junto à polícia, estabelecer contato com o juiz da cidade, Ramiro (Fábio Assunção), e com os moradores do município pedindo ajuda para escavar locais onde o corpo supostamente estaria enterrado; por outro, Maria tenta resolver a situação por si mesma, ameaçando o principal suspeito - Pedro -, e se torna uma fugitiva da polícia numa vida de cangaceira, com ajuda de dois amigos de caráter duvidoso.

Paralelo ao ódio e à seca, há um espaço de fé e de alento, como um oásis - Lajedo dos Anjos - onde reside o líder espiritual Samir (Irandhir Santos), conhecido por portar as chagas nas costas vindas

de um anjo que o abraçou, além de Aldina (Camila Márdila) e demais fiéis. Após Ramiro descobrir que o lajedo é fonte de bentonita, as terras se tornam objeto de disputa. O juiz se utiliza de mecanismos “legais” de soberania e de expedientes torpes para tentar expulsar os habitantes e fazer a exploração do minério. Esses fatos vão desnudando as diferentes faces dos personagens e revelando a corrupção no judiciário em parceria com a polícia e o regime da soberania, no qual se atua o direito político em “fazer morrer e deixar viver” (FOUCAULT, 2005, p. 287). Já Pedro, se revela uma espécie de coronel contemporâneo que se humaniza a cada capítulo em que as consequências negativas da briga com Nonato se instalam, para si e para sua família.

O mistério do sumiço de Nonato também envolve Ramirinho (Jesuíta Barbosa), que tenta avisar Cássia do perigo que corre ao se envolver com seu pai, Ramiro. Ele dá pistas para que a forasteira reúna provas contra o juiz. Devido à personalidade truculenta do pai, o rapaz tem muito de medo de ser descoberto - é homossexual e canta na noite, performando uma personagem por ele criada, a cantora Shakira do Sertão.

Ramiro, por sua vez, aos poucos, desvela para o espectador traços de psicopatia: não sente nenhum temor em matar pessoas para conseguir o que quer ou por prazer; cultiva a prática vil de caçada humana junto com o delegado da cidade, como forma de eliminar a superlotação do presídio; fotografa os corpos mortos, guarda num álbum dentro de um armário com arsenal e, a cada pessoa que mata, enjaula um pássaro em sua casa e dá-lhe nome de quem matou.

Nessa cidade violenta, as posições-sujeito são demarcadas pela autoridade e pelo autoritarismo, no funcionamento do poder do patriarcado (TIBURI, 2018) que atua sob duas

posições distintas: a virilidade como sinônimo de resistência ao machismo e a feminilidade como parte constitutiva da opressão machista. A primeira posição se reflete nos modos de subjetivação de algumas mulheres em relação ao espaço tão hostil em que vivem, como formas de resistência. Maria, por exemplo, faz aula de tiros, tenta fazer justiça com as “próprias mãos”. Cassia se enrijece ao longo da trama, pois, apesar do medo, se vê impelida a descobrir a verdade sobre o desaparecimento de seu filho. Aldina também ganha força e coragem à medida que tem que lutar contra os desmandos e violência da polícia e do judiciário no lajedo. Aurora luta contra uma doença autoimune incurável, lúpus. Sua fragilidade é aparente, pois demonstra coragem para defender sua família da polícia, para amar e para revelar ao namorado a verdade sobre as manchas que aparecem em seu corpo.

Na outra posição-sujeito estão a mulher de Pedro, Ivonete (Débora Bloch), Valquíria (Carla Salle) e Joana (Maeve Jinkings). A primeira é uma mulher com valores tradicionais que suporta traições do marido em nome de manter a família unida. A segunda é uma jovem que se envolve com Hermano, demonstra desequilíbrio e dependência emocional e em muitas cenas parece um certo tipo de histeria, com tendência e consumação de suicídio. Já Joana tem uma posição ambígua: se envolve com vários homens, o que a princípio demonstra uma certa liberdade sexual. No entanto, a história mostra que faz isso porque é “refém” de Ramiro que a chantageia pelo fato dela ser culpada por um crime inafiançável - tráfico de aves -, usando-a como “isca” para seduzir os homens que ele quer destruir: Pedro e Samir.

Isso posto, passamos à mobilização do método arqueogenealógico empregado na prática analítica de sequências enunciativas compostas de

frames, extraídos do recorte do penúltimo e último capítulos da supersérie.

PROCEDIMENTOS DA LEITURA ICONOGRÁFICA E(M) DISCURSO

Feito o breve apanhado acerca da materialidade na seção anterior, iniciamos a prática de leitura iconográfica tomando nota dos encaminhamentos de Tasso (2013). Primeiramente, buscamos “*problematizar a unidade do discurso em relação ao espaço comum em que vários objetos se perfilam e continuamente se transformam*” (TASSO, 2013, p. 119, grifos nossos) e identificar o *acontecimento discursivo* que funciona como um elo, explicando como os discursos aparecem e disciplinam os objetos, os enunciados, os conceitos e os temas. Dessa forma, a análise enunciativa, ou ainda, a análise histórica das condições políticas de possibilidade dos discursos em que o poder é o fundamento para a constituição de saberes, é o que encontrar o acontecimento que é revigorado no tempo e no espaço (TASSO, 2013, p. 118), uma vez que deve haver condições históricas para que determinado objeto apareça (FOUCAULT, 2008, p. 53).

Num sobrevoo pela materialidade televisiva proposta, é possível depreender que os discursos circulam em um cenário de virilidade guerreira e de virilidade que expressa violência contra a mulher (BARD, 2013, p. 131) e que as relações de poder se desenvolvem “na lei da bala”. Contudo, para a virilidade ser expressa não é necessário que a mulher seja o extremo oposto do homem - feminina, doce e amante nas posições de esposa, mãe ou irmã. Cabe-nos, portanto, interrogar como a virilização da(s) mulhere(s) atua no modo como o sujeito homem vê sua própria masculinidade na supersérie *Onde nascem os fortes* e qual a acontecimentalização permite que um dispositivo emerja e forme redes e relações

estratégicas, reunindo a dispersão dos discursos e das práticas discursivas (SARGENTINI, 2015).

Colocando em primeiro plano a questão da força e da coragem, na supersérie tais atributos não pertencem a um gênero. Contudo, tais aspectos são constitutivos do dispositivo virilidade que age sobre os sujeitos mulheres como a protagonista Maria, cuja caracterização física é andrógina que inclui cabelo curto, nenhum acessório ou maquiagem, roupas amplas, além de condutas fortes - enfrenta a polícia, desafia as leis e vive uma vida errante. Dito de outro modo, este sujeito abdica de qualquer elemento que remeta à feminilidade, a fim de se subjetivar pela força e temeridade.

Em nosso movimento analítico consideramos que esse modo de subjetivação das mulheres tem como acontecimento os saberes e os movimentos feministas que, na tentativa de criar outros modos de subjetivação menos estigmatizados - a feminilidade frágil e inferior -, mobilizam elementos da masculinidade tradicional, promovendo uma volta de 360 graus na escala binária de gênero. Do ponto de vista teórico, a publicação do *Segundo sexo* (1949), da filósofa Simone de Beauvoir é tomada como um acontecimento discursivo, pois anuncia a explosão dos mitos da feminilidade e da virilidade. Do ponto de vista pragmático dos movimentos sociais, Louro (1997) enfatiza que o feminismo está atrelado ao maio 1968, período marcado pela insatisfação das minorias contra os “tradicionais arranjos sociais e políticos, às grandes teorias universais, ao vazio formalismo acadêmico, à discriminação, à segregação e ao silenciamento” (LOURO, 1997, p. 16).

Na descontinuidade histórica, as políticas de feminização foram necessárias para restaurar a ordem viril nos tempos de fascismo e nazismo. “O espelho, então, faz retornar aos homens uma imagem difícil de aceitar - sua - virilidade: mortífera, belicista, criminosa, mutiladora...

Para as feministas, a virilidade [...] expressa a dominação masculina” (BARD, 2013, p. 116-117). No entanto, Simone de Beauvoir não é hostil à virilidade, pois viveu em pé de igualdade com Sartre, um companheiro bastante viril para o modelo masculino dominante. A filósofa retoma os preceitos iluministas, ao defender que a mulher independente redefine o casal humano sob os valores de liberdade, de igualdade e de fraternidade. “Em todo caso, a virilização feminina parece, ela mesma, sem saída. Abdicar da sua feminilidade seria renunciar à sua humanidade” (BARD, 2013, p. 127). Portanto, a reconfiguração do feminino passa por um tipo de virilização para que se perca essa humanidade ou a posição sujeito subalterna e secundária que a mulher ocupa na sociedade.

Ainda sobre Beauvoir, a virilização da mulher se apoia no ponto de vista existencialista; ela “‘não nasce mulher’ (ainda que o corpo sexuado não seja negado), ‘se torna’ mulher (‘corpo submetido aos tabus, leis’ de um sujeito consciente)” (BARD, 2013, p. 126). Esse processo de “se tornar” pode ser aproximado ao conceito foucaultiano de subjetivação, isto é, as “relações consigo” que envolve uma relação de poder sobre si mesmo, exercida através das “práticas de si” (FISHER, 1996). Essas práticas de si permitem que as mulheres possam mobilizar a virilidade para construir um sujeito mulher “outro” e, nessa reconfiguração de gênero, as posições homem e mulher passem a não corresponder mais aquelas que pertencem à binariedade - feminilidade versus virilidade. O último passa a ser dotado de caráter a-gênero que, em referência à gramática da língua portuguesa, por exemplo, pode ser considerado o “neutro” como uma terceira categoria presente em muitas línguas indo-europeias.

No decorrer dos estudos, a problematização do gênero e sua conversão como uma categoria de análise fundamental nos estudos feministas dos anos 1980 contribuiu para novos modos de subjetivação.

Mencionamos a gramática porque, inicialmente, as feministas passaram a utilizar a palavra “gênero” num “sentido mais literal, como uma maneira de se referir à organização social da relação entre os sexos”, fazendo uma referência à gramática. No desenvolvimento dos estudos das feministas norte-americanas, o conceito “gênero” passou a indicar “‘construções culturais’ - a criação inteiramente social de ideias sobre os papéis adequados aos homens e às mulheres” (SCOTT, 1995, p. 75). Trata-se de uma rejeição ao determinismo biológico com o uso do objeto “sexo” ou “diferença sexual”, enfatizando o “aspecto relacional das definições normativas da feminilidade” (SCOTT, 1995, p. 72) e atribuindo a cada sexo o que lhe é devido “naturalmente”.

A historiadora Joan Scott (1995) também explica como gênero se tornou uma categoria de análise histórica com vistas a decodificar o significado e compreender como as relações sociais são construídas e legitimadas pelo conceito “gênero”, permeadas por relações de saber-poder, portanto.

A teorização do gênero, entretanto, é desenvolvida em minha segunda proposição: o gênero é uma forma primária de dar significado às relações de poder. Seria melhor dizer: o gênero é um campo primário no interior do qual, ou por meio do qual, o poder é articulado (SCOTT, 1995, p. 88).

A formulação dos objetos masculino e feminino estabelecem distribuições na malha de poder que permitem controle ou acesso diferencial aos recursos materiais e simbólicos. Portanto, é sob o regime de olhar generificado que as representações sobre mulheres e homens passam a ser vistas. As concepções de gênero diferem entre as sociedades, momentos históricos e no interior dos diversos grupos (étnicos, religiosos, raciais, de classe). Nossa hipótese é a de que no lugar da igualdade de gênero ocorre o interstício para a reinvenção da mulher e do homem, no qual a virilidade se torna

um elemento “quase” sem gênero, colocando a feminilidade para fora do jogo de relações. Ambos são instados a demonstrarem coragem diante da verdade, mas com uma diferença: o homem se torna o espelho da virilidade que brota nos modos de ser mulher, isto é, o homem reflete a virilidade que reluz da mulher.

Dito isso, o próximo encaminhamento para a análise é “individualizar um conjunto de enunciados relativo a um dispositivo, realizada por meio da definição da regra de aparecimento” (TASSO, 2013, p. 119, grifos nossos). A regra de aparecimento corresponde às condições de (co)existência dos discursos, de manutenção, de modificação e de desaparecimento em uma dada repartição discursiva (FOUCAULT, 2008, p. 43). Os agrupamentos de enunciados dispersos e delimitados por regularidades se constituem em formações discursivas. Essa sistematização se dá a partir da separação de modos de dizibilidade e visibilidade expressa em frames da materialidade audiovisual, ligados por regularidades, que juntos compõem formações discursivas. Sob tais pressupostos, para demonstrar o movimento interpretativo analisamos na próxima seção três cenas do último e penúltimo capítulos, nos quais selecionamos as sequências enunciativas compostas pelo conjunto: texto imagético (frames) e texto verbal (transcrição das falas dos sujeitos).

O REFLEXO DA VIRILIDADE

Para individualização do conjunto de enunciados em Onde nascem os fortes, dividimos as sequências enunciativas (SE) em três formações discursivas que correspondem ao modo pelo qual os homens são subjetivados pelas condutas viris das mulheres: i) pela bravura e pela coragem; ii) pela capacidade de aconselhar e de liderar; iii) pelo senso de justiça.

A primeira formação de enunciados corresponde à admiração de um homem pela bravura e pela coragem de uma mulher referente à cena 09, exibida no penúltimo capítulo. Ramirinho está desnortado, bebendo cachaça, treinando tiro com a espingarda que pegou do pai. Valdir aparece e conta que o pai de Ramirinho foi acusado de assassinar presos no Raso do Breu junto do seu capanga Damião, o delegado Plínio e o policial Adenilson. Logo que menciona o local do crime e a autora da denúncia, Cássia, entra uma trilha instrumental triste. Valdir reconhece em Cássia a bravura de quem luta sem usar meios de violência como arma de fogo. É destemida e não precisa de ninguém para enfrentar a cidade:

[SE1] VALDIR: Mulher destemida, viu? Chegou aqui sozinha, sem conhecer ninguém, sem arma...

Ramirinho, que estava enquadrado num plano conjunto, se aproxima da câmera e fica em primeiro plano (Figura 1). Seu semblante demonstra todo medo que carregou do pai e da cidade devido sua identidade homossexual. Também demonstra sua admiração ao confessar que Cássia, uma mulher, o ensinou a ter coragem pelo exemplo, enfrentando seu pai.

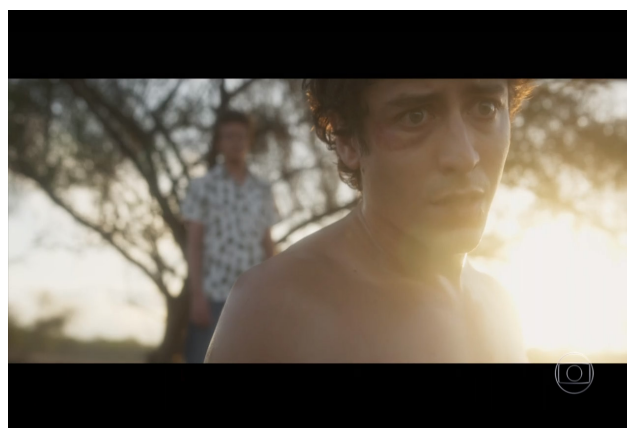


Figura 1 - Ramirinho descobre que o pai foi denunciado e toma decisão

Fonte: Globo Play. Disponível em: <<https://globoplay.globo.com/v/6871422/programa/>>. Acesso em: 13 jul. 2018.

A SE 2 contrasta a atitude de Ramirinho com a de Cássia. O primeiro sempre se escondendo, chorando de medo, relacionando-o ao modo de subjetivação do feminino. Já Cássia funciona no interior do arquivo do masculino/virilidade, pois enfrenta o autoritarismo do poder patriarcal no seu maior nível de intransigência, a soberania, traduzido vulgarmente por: “manda quem podem pode, obedece quem tem juízo”. É também um poder disciplinar porque segrega os normais dos anormais, o que justifica o pânico de Ramirinho ser descoberto.

[SE2] RAMIRINHO: [...] enfrentou meu pai... enfrentou meu pai como ninguém fez antes... Eu vivi morrendo de medo de meu pai, dessa cidade toda. Aí chegou essa mulher e me ensinou a ter coragem. Tome, segure. Espero não precisar mais disso...

Esta técnica de si, a confissão, revela como Ramirinho se sente compelido a mudar, a ter mais coragem, pois termina a cena dizendo que irá resolver um assunto que deveria ter resolvido há muito tempo. Deixa a prática violenta de tira para

outra prática - contará a Cássia o que aconteceu com Nonato.

No segundo recorte, identificamos a formação de enunciados que passa pelo discurso religioso - a capacidade da mulher em aconselhar e de liderar fiéis. Assim como a cena anterior, este frame (Figura 2) mostra uma mudança no regime de olhar do homem. No início da construção do Lajedo dos Anjos, Samir fez voto de castidade. Seu medo era que a paixão o desestabilizasse, o deixasse mais “fraco”. Essa visão do feminino retoma uma memória do cangaço que proibia a presença de mulheres por considerar que ao lado de sua complacência, bondade e ternura, o homem seria enfraquecido e facilmente vencido. Assim, a primeira descontinuidade com este discurso ocorre quando Samir se apaixona por Joana e afirma que seu amor por ela o torna mais forte. No entanto, sua “premonição” e os alertas de Aldina quanto ao caráter duvidoso de Joana se confirmam. Quando Joana o deixa, ele fica desnorreado. Para completar a desgraça, as chagas que dão a ele o caráter de “escolhido” desaparecem misteriosamente.

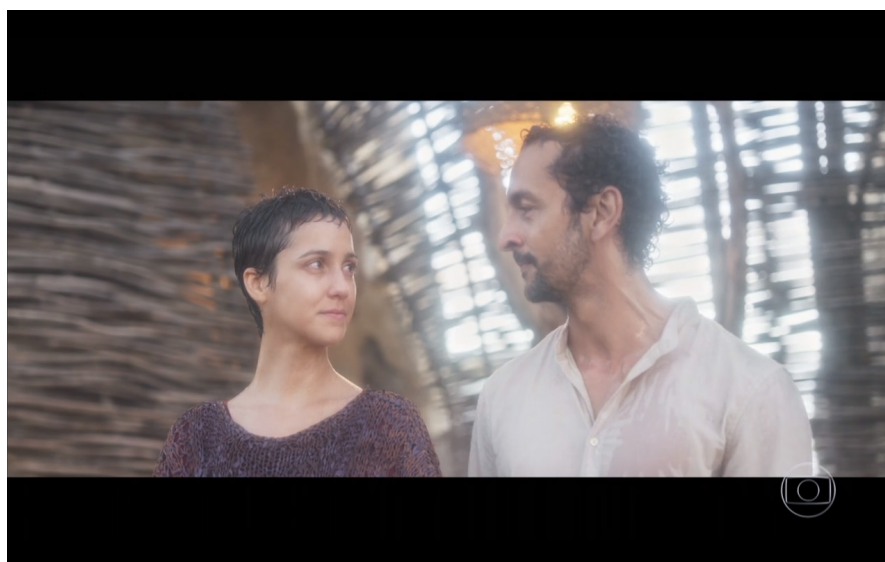


Figura 2 - Samir celebra o recomeço do lajedo ao lado de Aldina

Fonte: Globo Play. Disponível em: <<https://globoplay.globo.com/v/6876167/programa/>>. Acesso em: 13 jul. 2018.

Na cena 08 exibida no último capítulo (Figura 2), Samir está de volta ao lajedo, reunido com os fiéis, entoando um hino e hasteando a bandeira do templo. Samir, então, é focalizado ao lado de Aldina,

em plano com ângulo contra plongé, enquadrando o céu que derrama chuva. Entra a trilha Canto de um povo de um lugar, de Caetano Veloso, que ambienta o clima de comemoração devido à chegada da chuva, considerado um milagre para um lugar de tanta seca quanto o sertão. A cena corta para um plano conjunto de Aldina e Samir, em que a primeira faz um discurso emocionado, ocupando um lugar de igualdade perante Samir. Este, por sua vez, confessa ter peregrinado em busca de respostas para o que havia lhe ocorrido. Demonstra gratidão à companheira religiosa por tê-lo aconselhado de que “as coisas no campo do sagrado” “tem um outro tempo de compreensão”. Foi esse conselho que acalmou o seu coração e o fez “compreender o papel da mulher na liderança”. Nesse recorte, a água da chuva simboliza o recomeço, que lava e reidrata a terra, a faz florescer. Um novo tempo, compartilhando a direção do templo com Aldina, em pé de igualdade.

[SE3] SAMIR: Quando as chagas... elas desapareceram, eu questionei, eu me questionei. Ganhei o mundo em busca de uma resposta. Mas Aldina me ensinou que as coisas no campo do sagrado, do divino, têm um outro tempo de compreensão. Hoje eu agradeço por um dia ter portado essas chagas. Agradeço por compreender

o papel da mulher na liderança, celebro o nosso recomeço. Toda sorte de paz para nós.

ALDINA: Toda sorte de paz.

A partir das observações feitas sobre a cena acima, consideramos que o sujeito se relaciona com outro regime de verdade, após ter percebido a capacidade de discernimento de Aldina, que viu as situações pelas quais ele passou com mais clareza e perspicácia. É pela técnica da confissão que o sujeito revela essa mudança de conduta. E mais, a cena termina fazendo uma espécie de expiação à desconfiança que Samir demonstrou no início da supersérie, ao referenciar as mulheres retomando à memória de Eva, aquela que fez Adão pecar. Aldina e Samir dão um abraço fraterno. Corta para outro ângulo, já com Samir portando as chagas divinas, sangrando e afirmando que Aldina é o seu anjo. “Meu anjo em carne...”

A terceira formação de enunciados corresponde ao reconhecimento do homem pela mulher em lutar pela justiça. Hermano e Maria estão passeando em Recife, em clima de romance, na orla da praia, conversando sobre o passado, presente e futuro. Maria está apreensiva porque ainda será julgada por suas ações durante a busca por descobrir o que havia acontecido com Nonato.



Figura 3 - Hermano afirma que Cassia e Maria mudaram Sertão

Fonte: Globo Play. Disponível em: <<https://globoplay.globo.com/v/6876179/programa/>>. Acesso em: 14 jul. 2018.

Quando Maria demonstra sua preocupação com a possibilidade de ser presa, Hermano a consola reconhecendo bravura nela e em Cassia, cada uma à sua maneira. No caso da filha, que feriu Joana por acidente, matou o segurança de Pedro que tentou violentá-la, sequestrou Hermano para fazer Pedro sentir a dor de perder um filho e confessar o suposto crime, todas essas atitudes são justificadas pela busca da verdade. Sob o regime de olhar de Hermano, a cidade mudou pelo senso de justiça das duas mulheres, fazendo com que os criminosos - o próprio judiciário e polícia - pagassem por seus delitos. Hermano *confessa* sua admiração pelo feito dessas duas “heroínas”.

[SE4] **HERMANO:** Maria, tudo que tu fez foi pra se defender, pra descobrir o que aconteceu com seu irmão. A verdade é que Sertão mudou depois que tu e tua mãe passaram por ele.

MARIA: Eu nem queria isso. Pensei que eu só fui para lá para fazer minhas trilhas.

HERMANO: Mudou muito. Mudou com esse teu senso de justiça. Ele é ó...

Embora este último recorte não se relacione exatamente a uma confissão de si, de prática de si, é uma regularidade da prática discursiva das outras duas sequências enunciativas. Esses recortes nos permite passar para o terceiro passo da prática analítica que é identificar a “*lei de exclusão ou de implicação recíproca do objeto*” nesse conjunto enunciativo” (TASSO, 2013, p. 119, grifos nossos), possibilitando que as formações se organizem no arquivo, “sistema geral da formação e da transformação dos enunciados” (FOUCAULT, 2008, p. 148). Neste movimento analítico, o arquivo que separa o que se pode do que não se pode mais dizer, nos aponta para as curvas de visibilidade e de enunciabilidade do dispositivo da virilidade. A prática discursiva aponta para o modo como os homens se referem às mulheres para falar de si, do quanto aprenderam com elas. Hermano,

especificamente, estende essa aprendizagem para toda a cidade. Maria e Cassia são exemplos de força e de coragem para os homens e para as mulheres.

Por meio das técnicas de si é possível ver expresso nos homens uma vontade de verdade das mulheres em construir para si outros modos de subjetivação, alimentados pelo regime de verdade da igualdade de gênero que é, por sua vez, objeto dos saberes feministas. Busca-se uma (sub)versão de papéis de gêneros que reconhece a mulher como um sujeito de coragem e de justiça. Esses modos de representação da mulher fogem das subjetividades do patriarcado que reservou à mulher os papéis de dona de casa, mãe, mulher frágil e submissa ao marido, propondo novos mecanismos de representação que visam atender à urgência histórica de resignificação da mulher. A virilização das protagonistas é uma das estratégias usadas para esta (sub)versão, seguindo a lógica inversa dos sistemas ditatoriais com a “política da virilização” como estratégia para instaurar uma ordem, mais justa, mais verdadeira e mais ética para as mulheres.

Finalizamos esta análise destacando o caráter pedagógico da produção televisiva nesse processo de subjetivação dos homens pelo discurso feminista. Trata-se de um elo do dispositivo que tenta criar um outro arquivo não misógino sobre as mulheres, reiteradamente referenciadas como “incapazes para o conhecimento e o poder”, como “traidoras” (os mitos de Pandora e de Eva no Gênesis são bons exemplo), “como loucas, como más (daí também a mística da mulher ou da moça boazinha)”, como “animais domesticados para a força de trabalho e para o alimento sexual” (TIBURI, 2018, p. 48-49). O saber feminista se conecta com o dispositivo virilidade para agenciar as práticas de desativação dos velhos lugares da mulher, pois o *Um* (masculino) não mais decide a posição de *Outra* (feminino) (BARD, 2013). As condições de democracia e de governamentalidade global

possibilitam que a mulher mostre sua potência em recriar-se e convida o homem a reconhecê-la nesse processo e a espelhá-la.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa aqui empreendida faz parte de um recorte de uma tese de doutoramento. Para tanto, estabelecemos como problematização, específica ao trajeto percorrido, interrogar o modo como a virilização da(s) mulhere(s) atua na forma como o sujeito homem vê sua própria masculinidade na supersérie em questão e, qual a acontecimentalização que permite que um dispositivo emerga e forme redes e relações estratégicas, reunindo a dispersão dos discursos e das práticas discursivas. Essa prática faz parte do pontapé inicial para um trajeto de análise de acordo com as diretrizes foucaultianas que pressupõe que primeiro se problematize a unidade de discurso. É a problematização que nos guiará para a identificação do acontecimento que consubstancia o recorte em questão.

Tais diretrizes permitiram que identificássemos a acontecimentalização que faz vigorar a prática discursiva em questão. Por um lado, no aspecto pragmático destacamos os movimentos feministas e a explosão de maio de 1968 como fontes de incêndio para os velhos modos de subjetivação do patriarcado e do binarismo - homem e mulher - enquanto objetos universalizantes. Por outro, elencamos o livro *Segundo Sexo*, de meados do século passado, que caracterizou a subjetivação da mulher como constitutiva de práticas ao longo da vida, ou seja, um processo de generificação. Mais recente aos saberes feministas, nos anos 1980, essa questão da subjetivação é reforçada pelo conceito “gênero” que desbanca a essencialidade biológica do sexo e coloca os objetos homem e mulher como práticas constituídas na/pela história.

Tais ponderações nos permitiram fazer os recortes que demonstraram um outro regime de olhar que o sujeito homem de *Onde nascem os fortes* lança sobre o sujeito mulher e como nós, enquanto telespectadores, podemos apreendê-lo a partir da técnica da confissão. Em outras palavras, as sequências enunciativas analisadas permitiram identificar o quão capilar o conceito foucaultiano confissão é à medida que essa prática faz dizer e faz ver o funcionamento do dispositivo virilidade: ela age sobre os dois gêneros - na posição mulher age orientando as condutas, tornando-as destemidas, líderes e justas; na posição homem, orienta suas condutas também para o aspecto viril, mas desta vez, por meio dos modos de subjetivação das mulheres.

Desse modo a virilidade impera como modo de ser, independente do gênero, instaurando uma primazia sobre modos de ser mulher tradicional: a religiosa, mãe e esposa devotada; a mulher descompensada e histérica, dependente de um príncipe para salvá-la do precipício; e a mulher sensual, objetificada pelo olhar masculino e vítima de chantagem. A mulher contemporânea que rompe com as velhas identidades de gênero e instaura novos modos de subjetivação num ambiente hostilizado é aquela mulher viril e que instiga o homem a reconquistar a virilidade da qual ele tem se despedido lentamente.

REFERÊNCIAS

- BEAUVOIR, Simone de. O segundo sexo: fatos e mitos. 4. ed. Tradução Sérgio Millet. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970.
- BARD, Christine. A virilidade no espelho das mulheres. In: COURTINE, Jean-Jaques (Org.). História da virilidade. Tradução Noéli Correia de Mello Sobrinho, Tiago de Abreu e Lima Florêncio

v. 3 A virilidade em crise?: o século XX e XXI. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013, p. 116-153.

DELEUZE, Gilles. O que é um dispositivo? In: _____. Michel Foucault, Filósofo. Tradução de Wanderson Flor do Nascimento. Barcelona: Gedisa, 1990. Disponível em: <<http://escolanomade.org/2016/02/24/deleuze-o-que-e-um-dispositivo/>>. Acesso em 12 out. 2016.

FISCHER, Rosa Maria Bueno. Adolescência em discurso: mídia e produção de subjetividade. Tese (doutorado em Educação), Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: UFRGS / FAGED, 1996. _____. Trabalhar com Foucault: Arqueologia de uma paixão. Belo Horizonte: Autêntica, 2012. (Coleção Estudos Foucaultianos, 9).

FOUCAULT, Michel. Microfísica do poder. Org., intro. e rev. téc. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1998. _____. Em defesa da sociedade: curso no College de France (1975-1976). Tradução Maria Ermantina Galvão. 4 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005. (Coleção tópicos)

_____. A arqueologia do saber. Tradução Luiz Felipe Baeta Neves. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008. (Coleção Campo Teórico)

GREGOLIN, Maria do Rosário. O acontecimento discursivo na mídia: metáfora de uma breve história do tempo. In: GREGOLIN, Maria do Rosário (Org.) Discurso e mídia: a cultura do espetáculo. São Carlos: Claraluz, 2003, p. 95-110.

KANT, Immanuel, Resposta à pergunta: o que é o iluminismo. In: _____. A paz perpétua e outros opúsculos. Lisboa: Edições 70, 1990. Disponível em: <<http://www.uel.br/cch/his/arqdoc/kantPDEHIS.pdf>>. Acesso em: 09 jul. 2018.

LOURO, Guacira Lopes. Gênero, sexualidade e educação: Uma perspectiva pós-estruturalista. 6. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.

SARGENTINI, Vanice Maria Oliveira. Dispositivo: um aporte metodológico para o estudo do discurso. In: SOUZA, Kátia Menezes de; PAIXÃO, Humberto Pires da. (Orgs.). Dispositivos de poder/

saber em Michel Foucault: biopolítica, corpo e subjetividade. São Paulo: Entremeios; Goiânia: UFG, 2015, p. 17-27.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. Educação & Realidade, v.20, n.2, jul./dez. 1995.

TASSO, Ismara. Discurso em imagem: verdade, fotografia-documentário e inventário do real. Revista Científica Ciência em Curso - R. cient. ci. em curso, Palhoça, SC, v. 2, n. 2, p. 113-124, jul./dez. 2013.

TIBURI, Marcia. Feminismo em comum: para todas, todes e todos. 4. ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.

ANEXO

ANEXO A - ONDE NASCEM OS FORTES: PENÚLTIMO CAPÍTULO - 13 DE JULHO DE 2018 (37 MIN.)

Cena 09 - Ramirinho descobre que o pai foi denunciado e toma decisão

Descrição: Ramirinho está desnorteadado, bebendo cachaça, treinando tiro com a espingarda que pegou do pai quando Valdir aparece conta que Cássia denunciou Ramiro.

VALDIR: Não acertou nenhuma, né?

RAMIRINHO: Sou ruim de mira. Nunca consegui matar ninguém. Só meu pai, que eu quase rendi meu pai.

VALDIR: Que isso Ramirinho! Tá doido é? Quer passar o resto da vida na cadeia?

RAMIRINHO: Talvez... vai lá me visitar.

VALDIR: Brinque com isso não... Soube que Plínio foi preso. Delegado mandou prender o seu pai também, mas a justiça ainda tá analisando.

RAMIRINHO: Meu pai foi acusado de quê?

VALDIR: Parece que ele, Plínio, Adenilson e Damião mandaram matar os presos lá no raso do breu. Foi dona Cássia que denunciou. Tá cheio de polícia lá no hotel. Mulher destemida, viu? Chegou

aqui sozinha, sem conhecer ninguém, sem arma [...].

RAMIRINHO: [...] enfrentou meu pai.. enfrentou meu pai como ninguém fez antes... Eu vivi morrendo de medo de meu pai, dessa cidade toda. Aí chegou essa mulher e me ensinou a ter coragem. Tome, segure. Espero não precisar mais disso...

VALDIR: Pra onde tu vai Ramirinho?

RAMIRINHO: Vou resolver um assunto que eu devia ter resolvido há muito tempo.

ANEXO B - ONDE NASCEM OS FORTES: CAPÍTULO FINAL - 16 DE JULHO DE 2018 (37 MIN.)

Cena 08 - Samir celebra o recomeço do Lajedo dos Anjos

Descrição: Os fiéis estão reunidos, comemorando a chegada da chuva e hasteando a bandeira. Aldina e Samir são focalizados em plano contra plongé, enquadrado o céu que derramando chuva em Lajedo dos Anjos. Os fiéis também aparecem comemorando.

ENTRA TRILHA - Canto De Um Povo De Um Lugar, de Caetano Veloso.

ALDINA: A gente sabe o que sabe o que já passou aqui, não sabe? Todas as provações e a nossa resistência, nossa perseverança. Se a gente tá aqui hoje, junto, isso é um milagre. A chuva é um milagre. E a força que brota de um povo unido é um milagre. Cada um de vocês é um milagre.

Aldina e Samir são mostrados em plano conjunto, ângulo reto, sorrindo.

SAMIR: Quando as chagas... elas desapareceram, eu questionei, eu me questionei. Ganhei o mundo em busca de uma resposta. Mas Aldina me ensinou que as coisas no campo do sagrado, do divino, tem um outro tempo de compreensão. Hoje eu agradeço por um dia ter portado essas chagas. Agradeço por compreender o papel da mulher na liderança, celebro o nosso recomeço. Toda sorte de paz para nós.

ALDINA: Toda sorte de paz.

SAMIR: Toda sorte de paz para nós.

Ambos dão um abraço fraterno. Corta para outro ângulo, já com Samir sendo abraçado e portando as chagas divinas, sangrando.

SAMIR: Tu é meu anjo. Meu anjo em carne...

Cena 11 - Hermano afirma que Maria e Cássia mudaram Sertão

Descrição: Hermano e Maria estão passeando em Recife, na orla da praia, conversando sobre o passado, presente e futuro.

MARIA: Sabe que minha vida vai mudar muito daqui pra frente, né? Não vai ser fácil...

HERMANO: E a minha não vai não, né?
(OS DOIS RIEM).

MARIA: Quem mandou tu se meter comigo...?

HERMANO: É..., já era para mim, não tem mais volta não...

MARIA: Tem mais volta não...
(O CASAL SE BEIJA).

MARIA: Pensar que vou ser julgada, condenada, presa...

HERMANO: Eu e painho vamos testemunhar a seu favor.

MARIA: Tu acha que adianta?
(TRILHA ALEGRE)

HERMANO: Maria, tudo que tu fez foi pra se defender, pra descobrir o que aconteceu com seu irmão. A verdade é que Sertão mudou depois que tu e tua mãe passaram por ele.

MARIA: Eu nem queria isso. Pensei que eu só fui para lá para fazer minhas trilhas.

HERMANO: Mudou muito. Mudou com esse teu senso de justiça. Ele é ó...

MARIA: É o quê? Caia não
(O CASAL SE BEIJA).

HERMANO: Eita... Eu sou sertanejo. Não é todo dia que eu vejo esse tanto de mar. Mar de

um lado. Rio de outro. Isso é maior do que grande.
Imenso.

*SOBE A TRILHA - Coqueiros, de Geraldo
Azevedo*

HERMANO: Silêncio...

MARIA: Que nem seu sertão. A gente sabe
onde começa, mas não sabe onde acaba.

Submissão: 31 de outubro de 2019.

Aceite: 06 de novembro de 2019.